

# 偵探可能不死嗎？—— 形而上偵探小說研究的困境與出路

林宛瑄\*

## 摘 要

多有評論者認為，偵探的失敗或死亡是形而上偵探小說的最重要的特徵之一。本文的提問是，形而上偵探小說中的偵探確實在偵查過程中總看似困惑於多重的身分、散佚的文本、撩亂的城市或無盡繁衍的謎題，但難道形而上偵探小說帶給讀者的因此只能是知識的徒然與因知識徒然而陌生難解的世界？如此豈非只是展演了非全有即全無的雙輪局面，以負面論證的方式確認了「秩序／意義（meaning）之外只能是渾沌／荒謬再無其他」此一命題？本文認為我們必須徹底跳脫這個邏輯，體認看似無效的偵查不必然取消了所有思考的可能性，其所通往的也未必只能是相對於有機秩序的混亂失序，而是開啟另一種意義的邏輯，循線來到德勒茲（Gilles Deleuze）所發現的新思考與新知覺可能萌生的瘋狂之境，由此正面體認形而上偵探小說種種提問的重要性，甚而進一步推展這些問題。本文最後以京極夏彥的〈不知道的事〉為例，展演偵探小說中知識模型崩解後思考如何發生。

**關鍵詞：**形而上偵探小說，偵查失敗，思考，渾沌，荒謬，  
京極夏彥

---

\* 本文102年9月1日收件；103年7月18日審查通過。

林宛瑄，元培科技大學應英系助理教授。

E-mail: jasminelin0726@gmail.com

# Does the Detective Have to Die?— How Metaphysical Detection Can Transcend the Dead End of Representation

*Wan-shuan Lin*\*

## ABSTRACT

It has been widely accepted that the detective's failure to solve mysteries is characteristic of the genre of metaphysical detective story. Confronting labyrinthine literary texts or perplexing topographies of cities, metaphysical sleuths find themselves unable to penetrate the scheme of the universe. The detective's failure thus dramatizes a strange world devoid of meaning where the bewildered detective is uncertain of even his/her own identity. A question arises regarding whether the significance of the metaphysical genre can only be evaluated in such a negative manner. If the so-called defeat of detection testifies merely to the limits of knowledge and the unintelligibility of the world, we will be left with the chaos defined negatively in relation to a meaningful world. This paper proposes instead to appreciate the apparently failed problem-solving effort as a dramatic reorientation in the course of detection which ends up in what Gilles Deleuze finds as a certain mad zone of indetermination and experimentation where new ways of thinking are yet to be formulated. The purpose of this paper is to reassess the significance of the metaphysical genre by finding the way to this mad zone and to positively define the logic of detection which reaches the zone. "Things I Do Not Know" by Natsuhiko Kyogoku serves to exemplify how those seen as the failures of traditional detecting can be the beginning of thinking for those who remain attentive to the voice of difference.

**KEYWORDS:** metaphysical detective fiction, defeat of detection, thought, chaos, absurdity, Natsuhiko Kyogoku

---

\* Wan-shuan Lin, Assistant Professor, Department of Applied English, Yuanpei University, Taiwan  
E-mail: jasmnelin0726@gmail.com

## 一、前言

自首部偵探小說愛倫坡 (Edgar Allan Poe) 的〈莫格街凶殺案〉(“The Murders in the Rue Morgue”)問世，建立起一個新文類，並在柯南道爾 (Arthur Conan Doyle) 創造出最為人熟知的西方偵探福爾摩斯 (Sherlock Holmes) 之後，西方偵探小說逐漸發展出幾種次類型：英國古典偵探、美國冷硬派偵探 (hard-boiled detective narrative)、刑事偵查 (the police procedural) 以及形而上偵探小說 (metaphysical detective story) (Pyrhonen 11-12)。一般而言，所謂英國古典偵探主要指涉 1920 至 30 年代所謂英國偵探小說黃金時期的產物，其中的偵探具備敏銳觀察力與嚴謹邏輯思考能力，藉由提出一連串人事時地動機為何的問題來解決以命案為主的謎題，也就是偵探小說讀者最熟悉的「何人下手」(whodunit) 類型作品。於 1930 年代起風行於美國的冷硬派偵探，亦即所謂的私家之眼 (the private eye)，則往往具備堅定的道德意識，憑藉體力、耐心與對城市的了解來解決犯罪事件。刑事偵查類型的情節模式與冷硬派偵探小說接近，但更側重於描繪警察辦案過程的種種偵察細節。<sup>1</sup> 這三種偵探次類型對偵探的面

<sup>1</sup> 詳見派若南的討論 (Pyrhonen 11)。格瑞拉 (George Grella) 則將英國古典偵探小說稱為形式偵探小說 (84)。必須說明的是，這三種次類型之間事實上相互有些對抗意識，尤其開創冷硬派偵探小說的作者便嚴厲批判英國古典偵探模式，認為其個別作品的故事中，從人物到場景都彷彿不過是讓偵探能夠展現其超人心智能力的藉口般，因此從偵探形象到故事場景都刻意做出區隔，以避免流於古典偵探的公式，同時貼近美國社會的集體心理與生活情境。(Holquist 162-63; Grella 103-05)。所產生的冷硬派偵探因此或許不似古典偵探那樣炫技展現邏輯推理能力，對其身處的腐敗社會也無信賴感，破案因而並不等於恢復整體社會秩序。然而冷硬派偵探雖不信任貪腐的官僚體系，他依然試圖在無序的社會中堅持一套道德觀，並據此偵查案件並追求真實；表面光鮮的社會儘管令人幻滅，但偵探在破案後仍可退回其個人孤獨但堅實的堡壘 (Grella 107-22)。冷硬派偵探小說在某種層面上可說與古典偵探小說類似，提供破案的保證與偵探主體的相對完整性，艾維特 (Jeanne C. Ewert) 更主張，冷硬派偵探與古典偵探一樣都執著於追求知識，因而亦可能成為形而上偵探小說挪用顛覆的對象 (180 詳見下文)。也因此，雖然論者如奎斯特認為形而上偵探小說所顛覆的主要對象應是公式化的古典偵探小說，派若南則指出，事實上不乏挪用冷硬派偵探小說型態的形而上偵探小說，最著名者如奧斯特 (Paul Auster) 的《紐約三部曲》(The New York Trilogy) (Pyrhonen 42)。梅理費爾與史溫妮 (Susan Elizabeth Sweeney) 亦持相同看法，在其所編纂的形而上偵探小說相關論文選集中，討論此文類如何顛覆古典偵探小說公式的文章與挪用冷硬派偵探小說形式者各成專區。綜言之，因其對知識追求的執著，或更精確地說，因其對預設世界可知之知識模型的倚賴 (如後文所述)，古典偵探小說、冷硬派偵探小說以及如前所述情節模式常被認為與冷硬派偵探小說接近的刑事偵查小說等偵探次文類，都可能是形而上偵探小說個別作品挪用顛覆的對象。

貌及偵查過程各有其不同的演繹方式，但基本上都預設偵探的介入能夠有效解決謎題或事件，因而撥亂反正，重建被破壞的社會秩序，或說在脫序狀態中建立起秩序，為故事帶來一個確定的結局。形而上偵探小說則企圖藉由顛覆這種預設及其相應的文類公式來擾亂讀者的期待，並「假借」詮釋謎題的過程檢視語言、敘事、閱讀、知識以及主體等命題的本質，因而評論者一般認為形而上偵探小說的文學價值高於其他三種次類型，須另闢專章討論其獨特的關懷 (Pyrhonen 41-48; Merivale and Sweeney 7)。「形而上偵探小說」一詞首見於海克拉夫 (Howard Haycraft) 對卻斯特頓 (Gilbert Keith Chesterton) 所著布朗神父 (Father Brown) 系列故事的評論中，用以指涉其中矛盾的情節與罪行在哲學與神學上的意義；<sup>2</sup> 後經梅理費爾與何奎斯特等人進一步演繹擴充其意涵，用以廣泛指涉各種挪用傳統偵探文類公式再加以拆解的作品 (Pyrhonen 42; Merivale and Sweeney 4)；<sup>3</sup> 早期最為人熟知的作者除波赫士 (Jorge Luis Borges) 外尚

<sup>2</sup> 雖然本文對形而上偵探小說的理論探究如下所述，主要從梅理費爾 (Patricia Merivale) 與何奎斯特 (Michael Holquist) 等建立的主流論點出發，意欲發掘其導向的困境；卻斯特頓本人自然亦不可能針對形而上偵探想說此一概念發表過隻字片語，但必須注意的是其對偵探小說的評論與其創作的偵探小說在此文類的發展史上皆有重大影響。馬庫絲 (Laura Marcus) 指出，卻斯特頓對偵探文類的看法某部分與班雅明雷同，認為偵探小說是「最早且唯一得能表現現代生活些許詩意的通俗文類」；但不同於班雅明的是，他認為罪犯是「渾沌的孩子」，偵探則居於文明的範疇 (247-48)。然而有趣的是，卻斯特頓所想像的城市中的神秘符號 (偵探的任務即是破解這些符號)，卻成為包括奧斯特所著的諸多形上偵探小說殷勤探究的主題；馬庫絲指出，卻斯特頓的偵探小說評論開啟此文類發展的兩個方向，一是理性與法律遂行的秩序，另一則是荒誕難解之謎，其布朗神父系列的特色則在於以哲學悖論解決看似起自然的情境，其破案憑藉則是因對人性之惡知之甚詳而發展出的直覺 (248, 253)。由此可見，卻斯特頓的作品蘊含神秘荒誕的成分以及對人的生存情境種種神學與哲學上的探問，因而被視為開形而上偵探小說之先河。重要的形而上偵探小說家之一波赫士即自承深受卻斯特頓的影響，除承繼其對哲學與神學等議題的探究外，特別推崇其作品中人墮落為惡所致之「形而上的恐懼」；雖然波赫士在自己的作品中改以鬆動世界秩序，暗示所謂的既定命運軌跡不過是幻覺的方式來激起恐懼，並惋惜卻斯特頓總試圖從其創作的故事中擷取道德教訓，但依然稱卻斯特頓為「吾師」，盛讚其超越愛倫坡，在作品中結合了偵探與恐怖兩種文類 (Aguilar 14-15; Marcus 253)。若卻斯特頓的布朗神父系列中偵探與恐怖文類元素結合後，帶出了各種哲學與神學議題，波赫士且特別在其創作之形而上偵探小說中演繹這種結合的可能性，我們可由此推論，偵探與恐怖的結合是形而上偵探小說探究知識可能性與存在本質等議題的重要途徑之一；如文後所述，作者甚且認為由此可指出現有形而上偵探小說評論進一步發展的可能性。

<sup>3</sup> 梅理費爾與史溫妮認為此一詞使用已久且使用者眾，同時亦能點出此類偵探小說對知識與生存等問題的關懷如何呼應十七世紀英國形而上詩人與二十世紀義大利超現實主義畫家對現實之神秘不可解的思考，因此以之涵蓋其他文學批評者稱之為反偵探小說 (anti-detective fiction)、解構神秘小說 (deconstructive mysteries)、後現代神秘小說 (postmodern mystery)、後新小說

有霍格里葉 (Alain Robbe-Grillet)、奧斯特、艾可 (Umberto Eco) 等人。評論者多注意到，形而上偵探小說種種形式上的實驗或對偵探與事件的重新思考，不只翻轉了在其他次類型中充分發展的傳統偵探文類成規，多方展現此一文類藝術上的可能性，同時也呼應了當代文學理論乃至於後現代主義所關心的種種議題，為有志探索後現代文化情境中認識的可能與存在的本質等問題者提供了展演議題的絕佳場域。<sup>4</sup> 多有評論者發現，由於形而上偵探小說與後現代主義的密切關聯，此偵探的失敗或死亡是此文類作品最重要的特徵之一。本文的提問是，形而上偵探小說中的偵探確實在偵查過程中總看似困惑於多重的身分、散佚的文本、撩亂的城市或無盡繁衍的謎題，但難道形而上偵探小說帶給讀者的因此只能是知識的徒然與因知識徒然而陌生難解的世界？如此豈非只是展演了非全有即全無的雙輪局面，以負面論證的方式確認了「秩序／意義 (meaning) 之外只能是渾沌／荒謬再無其他」此一命題？本文認為我們必須徹底跳脫

---

偵探小說 (post-nouveau roman detective novel)、分析式偵探小說 (analytic detective fiction)、本體論偵探小說 (ontological detective fiction) 等的作品 (2-4)。

<sup>4</sup> 誠如哈契恩 (Linda Hutcheon) 與尼可 (Bran Nicol) 等後現代主義研究者所指出，關於後現代主義一詞的定義一直莫衷一是，主因討論者眾多甚且經常在建立定義後又自行推翻前言，也因為各文化生產領域的創作者與評論者廣泛挪用此一詞而使其承載過多意義 (Hutcheon 3; Nicol 1)。尼可進一步指出，使用 postmodernism 一詞時，須辨明除 postmodernism 之外的另外兩個衍生詞，亦即 postmodernity 和 postmodern，以及各自側重的面相。Postmodernity 指的是大約始自 1950 年代至 1990 年代期間政治、社會、經濟與媒體等各領域的變化所帶來的時代演變；postmodernism 以及其形容詞 postmodernist 指的是哲學與理論方面的新興思潮，以及其對藝術生產的影響；postmodern 則是指同時期文學與文化史的發展狀況，以及在時代脈絡與哲學理論思潮作用下，此時期文學作品常見的美學形式與生產法則 (2)。本文 (詳見下段) 所引用的評論者在探討形而上偵探小說如何展演所謂後現代文化情境中特有的議題時，並未特別區分尼可分析的三個衍生詞；何奎斯特及塔尼 (Stefano Tani) 直接在文中採用 postmodernism 一詞，梅理費爾與史溫妮、艾維特及其所引用的麥克海爾 (Brian McHale) 使用 postmodernism 及其形容詞 postmodernist，而史帕諾斯則 (William V. Spanos) 取形容詞 postmodern。但除史帕諾斯在文章標題即明確指出所要討論的是「後現代文學想像」(postmodern literary imagination) (13) 之外，何奎斯特及塔尼的 postmodernism 在其討論脈絡中都主要指文學史上的後現代主義，而梅理費爾與史溫妮、艾維特及麥克海爾以 postmodernist literature 指涉後現代文學，以 postmodernism 指涉此類型文學所回應的時代脈絡及思想背景。綜言之，這些評論者雖然用詞略有不同，但所側重的面相皆是後現代文學作品的特色及其所回應的時代、哲學及理論問題，亦即所謂後現代文化情境。再慮及形而上偵探小說因之得名的各種哲學與理論關懷，本文所謂的後現代主義主要偏向尼可所說的 postmodern 所涵蓋的面相。必須注意的是，即使劃定了本文運用後現代主義此一詞彙時意欲涵蓋的主要面相，其所牽涉到的文學、哲學與理論意涵依然十分龐雜，本文限於主題及篇幅，僅就所引用的評論者或理論家談及與本文提問相關的層面再做演繹。

這個邏輯，體認看似無效的偵查不必然取消了所有思考的可能性，其所通往的也未必只能是相對於有機秩序的混亂失序，而是開啟另一種意義的邏輯，循線來到德勒茲（Gilles Deleuze）所說的新思考與新知覺可能萌生的瘋狂之境，由此正面體認形而上偵探小說種種提問的重要性，甚而進一步推展這些問題。本文最後以京極夏彥的〈不知道的事〉為例，展演偵探小說中知識模型崩解後思考如何發生。<sup>5</sup>

## 二、形而上偵探小說與後現代主義

何奎斯特追溯形而上偵探小說的發展史，認為形而上偵探小說之於後現代主義正如同神話之於現代主義（165）。在實證主義與科學主義等在十九世紀提供確定感的思潮失效，基督教也約於同時失去撫慰人心與詮釋現象的既有功能之後，現代主義訴諸於神話與心理學來創造新象徵，藉由重新演繹古代神話，建立神話人物經歷與現代經驗間的相似性，以此填補在宗教退位後，現世因意義匱乏而生的空缺。當現代主義作者在其文學作品中對著充滿威脅的世界拋出令人不安的問題時，讚頌理性超人的古典偵探小說也在同時達到黃金巔峰期，因為讀者想在其中找到逃避現代主義沉重提問的樂園；因此當後現代主義企圖動搖現代主義的預設與

<sup>5</sup> 審查人指出，西方相關領域的研究自二十世紀中葉以來有以犯罪小說（crime fiction）此一概念涵蓋偵探小說概念之傾向，並指出多有當代犯罪小說作品描述犯罪者逃過秩序的管轄或偵探力不從心等情節，亦不乏改寫秩序或挑戰既有知識體系者，但這些設定似乎不必然導致本文所謂形而上偵探小說中秩序與意義因知識之不可能而消解的負面論證。作者感謝審查人的寶貴意見，也承認未能窮盡諸多犯罪小說作品，但同時亦欲藉此更進一步釐清本文討論的範疇與立論基礎。首先，審查人提及的從偵探小說到犯罪小說的類型典律轉移，除反映了二十世紀中葉以來的出版趨勢之外，作者認為其中亦涉及從不同認知角度對文本進行分類的諸多嘗試，同一部作品可能同時被視為兩種以上的文類範例，但不同的分類方式並不互斥；事實上，從《劍橋文學指南——犯罪小說》（*The Cambridge Companion to Crime Fiction*）的內容即可看出，編者與各章作者討論的文本往往多涵蓋所謂傳統定義的偵探小說。至於本文所討論的形而上偵探小說，無論是偵探小說概念涵蓋之或以犯罪小說概念涵蓋之，其特色在於有意識地探問認識的可能性與存在的本質（擴及語言、敘事、閱讀、主體與現實等哲學與理論議題），與許多形而上偵探小說雷同的情節設定不必然表示作品本身有意識地審視前述議題；又或可說，作者同意並非每一部展現形而上關懷的小說都必然導向作者所謂秩序／意義外只能是渾沌荒謬再無其他的局面，但既有評論往往聚焦於形而上偵探小說中偵探失敗後的意義荒原，本文的目的正在於指出我們如何可能跳脫這種邏輯，正面體認形而上偵探小說提問的重要性。

文學形式時，逃避現代主義提問的偵探小說反而成了最佳創作形式，這是多數後現代主義健將如霍格里葉與波赫士選擇創作偵探小說的主因（161-65）。<sup>6</sup> 但後現代主義作者在藉由偵探小說來挑戰現代主義的預設——亦即可以重新創造神話與心理象徵以填補意義空缺——的同時，也將此一文類改頭換面。他們挪用並顛覆古典偵探小說的情節公式，故事提供的不再是偵探憑藉超人的理性解決案件後的確定感，而是薄弱的推理邏輯所突顯的無法填補的意義空缺，所產生的作品就是形而上偵探小說（173）。史帕諾斯與塔尼也為文討論形而上偵探小說與後現代主義的密切關係，前者將這類啟動偵查過程卻拒絕提供破案結局的小說稱之為「後現代文學想像的典範原型」（Spanos 24-25）；後者基於形而上偵探小說拒絕滿足讀者對合理解釋的期待，因而將通俗的偵探文類轉變為足以表達前衛情思之文學形式的理由，聲稱這類小說是「後現代主義的理想工具」（引自 Merivale and Sweeney 8）。<sup>7</sup> 此外，尼可在其為劍橋文學系列所寫的介紹後現代小說的著作中，亦將形而上偵探小說列為「兩種後現代文類之一」（171-83）。綜言之，形而上偵探小說可說是後現代主義據以鋪陳並探索其種種認識論與本體論上之提問的文學形式，而對許多形而上偵探小說研究者而言，這些提問似乎往往歸結於認識之不可能與世界之不可知。

<sup>6</sup> 必須注意的是，從何奎斯特論證的脈絡來看，後現代主義要對抗的是現代主義填補空缺的舉措，以及為因應此需求而產生的文學形式，但其本身也同樣在試圖回應傳統價值觀失效後在當代帶來的失序感，只是換了一種方式重新提問。換言之，波赫士等後現代主義作者雖借用偵探小說的形式創作，但並未接收其黃金時期作品逃避或說忽視現代主義提問的態度，而是將之作為其重新建構問題再試圖回應的展演場。

<sup>7</sup> 雖然細部論述有些不同，但史帕諾斯對現代主義與後現代主義兩種文學運動重點的分析有助於彰顯何奎斯特觀察到的現象，亦即後者雖借用偵探小說的形式但並未承襲其黃金時期作品對前者提問的忽視，只是換一個方式建構自己的問題。史帕諾斯指出，現代主義文學運動緣起於對十九世紀中產階級價值觀的不滿，意識型態屬反西方主義，批判實用人文主義妄想任意操弄自然；美學上則反對亞里斯多德的模擬論，訴諸於象徵主義的表達方式。二次大戰後現代主義在美學上的主張產生了深刻的變化，後現代主義文學運動應運而生（1-2）。簡言之，史帕諾斯的觀察是，後現代文學運動在意識型態上並未與現代主義產生偏離，甚至延續了反亞里斯多德的美學思維，兩者的差異主要來自其採用的文學形式及其所對應的問題。現代主義認為實用人文主義讓世界變得忙碌擾攘又醜陋不堪，因此其作品呈現出來的是一種美學上的批評；而後現代主義更想追根究柢的則是人身處於神不在的世界該如何是好的存在問題（1-2）。

何奎斯特指出，在形而上偵探小說中，需要解決的案件不是命案，而是生命的意義；演繹推理所建立的秩序面對無法填補的空缺顯得不堪一擊（173）。霍格里葉與波赫士和偵探小說之父愛倫坡一樣，都深感世界混亂而破碎，但不同於後者的是，霍和波兩位作家都不認為心智可以從混亂中重建秩序，世界在偵探介入後破碎依舊甚至充滿違和感（Holquist 172-73）。班奈特（Maurice J. Bennett）比較愛倫坡與波赫士的偵探小說，指出兩位作者都亟欲尋回已失落的宜人安住的宇宙秩序，也都認為偵探小說是對立於混亂的人類經驗的文學形式甚或是思考形式，偵探解讀象徵與尋找意義的努力代表了心智力量的勝利；但兩人將人類疏離的生存處境歸咎於不同的成因，因而在偵探小說所可能或不可能創造的秩序及這個秩序與宇宙自身結構形成何種關係等議題上各有見解（262, 265-66）。簡言之，愛倫坡將失序狀態定義為工業科學掛帥時代特有的美學問題，偵探/哲學家/藝術家憑藉其與宇宙共鳴的心智，在混亂的現象中重建秩序（Bennett 268）。<sup>8</sup> 波赫士則把失序狀態定義為一個存在的問題，認為宇宙本複雜渾沌，並非有機且統一的意義結構，如果偵探建立了甚麼秩序，這個秩序絕非所謂有機宇宙的鏡像而是人為的創造。而如果所謂的宇宙結構並不可知，存在意義便端賴人的建構，偵探的偵查工作即代表人以其心智對混亂的現象進行組織，由此創造而非發現意義的過程，而波赫士小說中的迷宮便是這樣一種意義結構（Bennett 266-67）。然而班奈特進一步指出，對波赫士而言，這種意義結構的創造過程並不指向救贖，甚而可能造成人的毀滅；〈死亡與指南針〉（*Death and the Compass*）中偵探最終身亡，在某種層面上暗示了意義終不能為人掌握，以及渾沌之難以穿透（270-72）。艾維特從麥克海爾《後現代小說》（*Postmodernist Fiction*）一書中的討論出發，主張形而上偵探小說中偵探等人的死亡是為警告讀者切勿尋求知識（181）。麥克海爾認為，不論是愛倫坡塑造的神探杜賓

<sup>8</sup> 根據班奈特的說法，愛倫坡將自身的失序感歸因於工業革命與科學主義破壞了自然的原貌，想像力與品味隨之遭到壓抑，人們的視野因而受限，無法感受宇宙結構本身的優美與活力；唯有「目光銳利」的哲學家，亦即偵探，方能克服錯誤的檢視方法，充分感知宇宙的全貌，而整個偵查過程與所建立的意義則呼應了一個已存在但遭隔絕的神聖秩序（265-66）。

(Auguste Dupin) 或者福爾摩斯，乃至於冷硬派偵探，都務求掌握所有的知識，因此（有別於形而上類型的）偵探小說的終極關懷是知識論上的提問；艾維特則進一步指出，形而上偵探小說則指出追求知識的危險以及類似企圖的必然失敗，轉而關心本體論的問題 (McHale 9-10)。<sup>9</sup> 綜言之，上述研究者認為，形而上偵探小說表達了在沒有先驗的宇宙秩序因而沒有正確知識或單一意義的情況下，無法再現無法理解世界的人深陷荒謬的情境，被渾沌淹沒的經驗；而為了表達這種經驗，形而上偵探小說常見的主題包括潰敗或死亡的偵探、迷宮般的世界或文本、無意義的線索、錯亂的身分及無法終結的偵查 (Merivale and Sweeney 8-9)。案件本身就是一個沒有出口的時空或荒謬的文本迷宮，所有追查的努力都註定只能發現「假設的案子，『替代性』的故事，用來代替我們自身之外的神祕不可知且不可征服的世界但證明無用的敘述」(Sweeney 265)。

世界不可知因此知識不可能，秩序的消亡同時取消了從破案獲致某種確定感的可能性。論者認為形而上偵探小說中偵探的失敗突顯了混亂無序的世界中意義的匱缺，偵查永遠無法企及一所謂最後的真相，梅理費爾與史溫妮甚且直言，偵探的失敗正是形而上偵探小說的特徵之一 (10)。本人好奇的是，相對於多數理性必勝的古典偵探小說或靠個人力量來回天的冷硬派偵探來說的偵查失效，真的只能說是一種偵探的失敗嗎？形而上偵探小說中的偵探確實無法如其古典偵探小說中的前輩一樣以自信而超人的姿態解決案件，也不像冷硬派偵探一樣掌握得住身處城市的黑暗角落與潛規則，他們在偵查過程中總看似困惑於多重的身分、散佚的文本、撩亂的城市或無盡繁衍的謎題，〈死亡與指南針〉的偵探甚且掉入罪犯所設計的迷宮陷阱終而身亡；然而如果這種偵探的窘態因旨在拆解傳統偵探小說標榜之超人心智或對破案的信心，因此從「傳統偵探能做到甚麼」的角度來看確然是偵查失敗的案例，但難道形而上偵探小說帶

<sup>9</sup> 麥克海爾認為偵探小說是現代主義文學作品的姊妹類型，都關心詮釋意義的議題，而描繪想像世界的科幻小說與奇幻文學則偏重本體論上的探詢。姑且不深究麥克海爾對偵探小說與現代主義文學作品的關聯如何建立，艾維特認為，麥克海爾並未處理形而上偵探小說，而這類型的偵探小說事實上已轉向本體論的探索了 (Ewert 180-81)。

給讀者的因此只能是知識的徒然與因知識徒然而陌生難解的世界？這個提問絕非出於對知識提供的確定感或任何形式的終極秩序的緬懷，其想釐清的是，若形而上偵探小說的提問果然止如此，形而上偵探小說豈非只是展演了非全有即全無的雙輪局面，以負面論證的方式確認了「秩序／意義（meaning）之外只能是渾沌／荒謬再無其他」此一命題？<sup>10</sup> 誠然如前所引班奈特等評論者的觀察，波赫士等作者在指出偵探不可能仰賴宇宙間的創造能量所推動的心智力量在紊亂的經驗中重建一先驗的秩序的時，也提出了由人來建立意義（meaning）結構的可能性，但如果這種建立意義（meaning）結構的企圖招致了偵探的死亡，偵探的非死不可是否如同艾維特所言暗示了追求知識的致命性，因而在某個層面上斷傷了此一企圖的發展潛能，甚而否定了建構意義（meaning）的可能性？我們或可說所謂追求知識的致命性指涉的其實是傳統偵探小說中邏輯推理面對渾沌時的崩盤，或是自以為是但注定失準的解答本身的殺傷力，但難道我們除了再次認清知識的徒勞之外，再也沒有任何其他建構意義或說思考的可能性，面對渾沌只能徒然地掙扎或是全面棄守？又或者我們可以說，形而上偵探小說或許更重視意義（meaning）或說意義（meaning）效果（effect）生產過程的問題。誠如梅理費爾與史溫妮所言，形而上偵探小說最重要的特色之一是自反式（self-reflexive）的寫作手法，敘事本身即是案件，文本無盡的自我指涉取消了文本與所謂其指涉事物間的對應關係，偵探們苦惱於文本與詮釋的無盡繁衍，因此真正的問題所在或許並非意義（meaning）為何匱乏，而是生產意義（meaning）效果的結構或系統（structuring systems）如何暴走（Ewert 188）。<sup>11</sup> 無論是由無數書

<sup>10</sup> 這裡所謂的渾沌與荒謬都是一般定義下，或說相對於秩序及意義（meaning）而負面定義的荒蕪或無意義狀態，後文討論德勒茲對渾沌與荒謬的看法時，會提出另一種正面讀法。

<sup>11</sup> 這個特色在某個層面上正呼應了傅柯所做的現代文學作品以「圖書館」作為典範的描述：「……現代作品裡有的只是不同的語言片段直到無盡的排列，它們……不斷自我指涉，就像摺疊一樣。在這過程中語言打開了一個自己的空間；在這裡，書本以外的還是書本」（洪維信 29）。傅柯的評語自然是基於對法國文壇六十年代時所謂「新新小說」實驗風潮的觀察而發，並指出這個文學理論活動是「作家為了保住自己在政治上的特殊地位而作的最後掙扎」（洪維信 12）。對文學作品自反性的強調因此直指一種特殊的文學經驗，同時有其政治上的考量。放到偵探小說創作形式的框架中來看，我們或可將形而上偵探小說中的嵌套（mise en abyme）閱讀為偵查的形式如何可能啟動語言的重複呢喃，但如後文所述，我們必須小心區分個別形而

信或檔案組成的文本迷宮，如根莖般隨意蔓生的敘事體裁，無法校準對應事物的字詞絮語，或是異質符號系統的相互遭遇，都是形而上偵探小說中常見的表現意義生產結構暴走的手法。如果傳統偵探小說中對所謂正確知識的追求代表某種特定意義（meaning）效果的壟斷，那麼暴走的意義生產結構似乎毫無疑義地指出從僵固的知識型中解放之道，尼倫（Jeffrey T. Nealon）便引用史帕諾斯與羅素（Alison Russell）來說明，無正解的案件標示的是詮釋的自由（120）。然而如果暴走的意義生產結構導致的只能是案件無法終結及身分無法確認的焦慮不安，脫韁繁衍的文本便依然指向偵探的失敗與偵查的徒勞，進而回到前述「秩序／意義之外只能是渾沌／荒謬再無其他」的命題；換言之，光是無法確定正解不足以應許詮釋自由。再者，誠然如許多研究者所言，形而上偵探小說本就旨在呈現荒謬的情境，百花齊放的意義效果原本即是一種荒謬的表達；本人關心的是，先不深究這種荒謬是否真與其所針對的意義壟斷在各個層面上都徹底斷裂，如果形而上偵探小說中的荒謬情境透露的只能是「甚麼（詮釋）都可以，但甚麼都無用」的徒勞，這樣的出路究竟有怎樣的發展可能？當然，誠如艾維特所言，形而上偵探小說種種對古典詮釋與天真知識的攻擊，或可說表現出其轉而擁抱存在問題的所謂本體論轉向，所有無效的偵查都指向無法穿透的渾沌，不論是混亂失序的世界或者是錯置或套疊的時空（180-85, 189）。換言之，據此推論，我們或可說，形而上偵探小說除摧毀古典知識的壁壘之外，還拆解了森羅萬象，描述了許多種另類的世界樣貌。先不論艾維特這裡所謂的本體論想像事實上比較傾向分析哲學式的本體論，當代理論家對後者的批判已多；更重要的問題是，面對無法穿透的世界，承襲前述許多形而上偵探小說中一切皆可然似乎萬般無用的結論，我們除了徒然地掙扎或全然棄守之外，究竟還能怎樣決定生存樣態？<sup>12</sup> 或者把問題往前推一步，當偵探不但無法確認是誰下

---

上偵探小說中採取的相關策略是否受限於後現代式荒謬，才有可能充分體會所謂語言空間的重要性。因本文著重的議題是偵探小說中除了追求知識的模式之外是否有其他思考的可能性，故不擬在此深入探討此觀察可能的發展。

<sup>12</sup> 梅伊（Todd May）指出，在分析哲學的傳統中，本體論旨在發掘構成宇宙的事物、這些事物的本質以及彼此之間的關係；換言之，其所感興趣的是各種已然的存在（13-15）。對傅柯等

的手，甚至無法決定自己的身分定位時，我們隨之找到的只能是從此一切皆無法決定的泥沼嗎？

### 三、德勒茲論思考、渾沌與荒謬

綜言之，研究者注意到形而上偵探小說成功地凸顯了偵探作為提供知識的權威時所導致的意義壟斷、預設心智必能重建並再現先驗秩序的天真、以及偵查過程中各種關於存有和語言的問題如何浮現；然而，這種知識論與本體論上的提問若只能收束於偵探的失敗甚至死亡，以及敘事失序暴走的荒謬情境，則我們似乎仍以負面論證的模式陷在「傳統偵探能做到甚麼」的思考框架中，其所伴隨的如前所述非全有及全無的邏輯因此似乎反而削弱了問題的力道，侷限了其所可能開發的論述潛能。我們必須徹底跳脫這個邏輯，體認看似無效的偵查不必然取消了所有思考的可能性，其所通往的也未必只能是相對於有機秩序的混亂失序，而是開啟另一種意義的邏輯，循線來到一個瑞克曼（John Rajchman）所謂德勒茲所發現的新思考與新知覺可能萌生的瘋狂之境，由此正面（positively）體認形而上偵探小說種種提問的重要性，甚而進一步推展這些問題（9）。易言之，本人認為所謂偵查失效的真正意義或許不在於偵探不能解決甚麼，而在於偵查可以因而跨過甚麼門檻，彰顯出怎樣瘋狂但清醒的現實；陌生難解的世界見證的或許不限於古典知識的徒然，更重要的是帶出不同於古典知識的新思考新知覺發生的可能。德勒茲本人在《差異與重複》（*Difference and Repetition*）的序言中曾提及一本討論哲學

---

法國理論家而言，這一類呈現純粹且不變的事物本質的企圖受限於狹隘的視野，其探索結果容易淪為所謂已然事物的型錄，進而禁錮了生命發展的可能性，宇宙既定軌跡預先決定了生存的樣態（May 17）。艾維特引用麥克海爾所提出的本體論正好偏向分析哲學本體論的光譜。雖然艾維特的預設是形而上偵探小說中多見書中人物察覺熟悉的世界變調的例子，因此其本體論式關懷的初衷是要描述各種不同的宇宙樣貌，簡言之，複數的宇宙樣貌似乎應許了複數的生存樣態（189）。但盡可能描述各種宇宙樣貌的努力基本上不脫編製已然事物型錄的思考邏輯，我們因而必須小心分析其所應許的多種生存樣態是否在某個層面掉入分析哲學式本體論的窠臼，並如正文所言注意各種異質的宇宙是否依然不可解不可思考，因而弱化了形而上偵探小說中本體論式提問的力道。

的書應該有時像某種偵探小說，有時像科幻小說（xx）。哲學書像偵探小說的原因是，所有的概念（concepts）的介入都是為解決局部的狀況，而當問題隨著遭遇各種衝撞思考的感覺而改變時，概念也隨之改變。德勒茲以這個類比來點出，哲學概念的創造總是相對於其所要解決的問題，作用是開啟一個新的思考空間，讓我們察覺到之前未能察覺的差異，而其創造的過程是一場最瘋狂不受既定思路邏輯束縛的實驗，新思考新知覺於其間萌生（*Difference and Repetition* xx-xxi; *What is Philosophy ?* 21; May 22）。不只德勒茲心目中的哲學書有時像某類偵探小說，德勒茲的哲學思考也正可提供偵探小說評論者某些理論工具。就本文的討論焦點，亦即如何正面體認並進一步推展形而上偵探小說如前所述的種種提問而言，德勒茲對於思考如何發生的相關討論尤有其值得參考之處；何謂思考的議題並且預設了德勒茲獨特的本體論，亦即差異是本體論意義上的終極之物。如果如史帕諾斯及艾維特等論者所言形而上偵探小說更關心的是本體論問題，則以德勒茲對於本體論與思考的相關討論介入形而上偵探小說的後現代想像，當可避免其陷入非全有即全無的窘境，從看似一切可行然而萬般皆徒勞的荒謬情境中提取出新思考實驗開展的可能性。

如前所述，何奎斯特與班奈特都認為愛倫坡的偵探小說預設一宇宙整體秩序，偵探的心智呼應此一秩序，作為世界可知可被穿透的基礎；在此前提下，偵探作為一尋求知識的主體，解決案件相當於重新尋獲埋沒於紊亂經驗中的秩序，偵探所提供的解釋充分可信且可翔實傳遞。姑且不論愛倫坡偵探小說其他的詮釋可能，除形而上偵探小說之外的偵探次類型，雖不若愛倫坡的作品一般有其哲學上的關懷，大抵上都採取這種世界可知因此認識可能的預設；雖然案件呈現出混亂的經驗碎片，但基本上可被整理被掌握；偵探的工作便是追求知識並提供解釋，能準確再現案發經過的解釋即正確的解釋，而解釋的正確與否則取決於偵查方法是否正確。這樣的知識模型有賴於兩個層面的一致性（conformity），首先是可知的世界與偵探心智或說掌握力之間的一致性；此外，如果我們

把解釋看成一種表達，則案發經過便是其要表達的內容，解釋與案發經過之間存在唯一一種真實的相應關係，這是另一層面的一致性。這兩種一致性確保了各方面的確定感，偵探可以指認兇手，可以宣稱 A 是 A，B 是 B，為同一性 (identity) 背書。證諸德勒茲在《差異與重複》中的討論，同一性是知識運作的基礎與對象；他在探討關乎創造哲學概念的思考意象 (image of thought) 時指出，<sup>13</sup> 知識往往被定義為從差異中提取出統括性概念，或是獲致解決問題的法則，牽涉到統籌所有身心機能使其和諧運作並偵測除錯的方法，最後獲致的解答且被視為思考過程的終極目標，而如此旨在提取知識的過程標舉的讓差異無法被正面體認的同 (the Same) 與相似 (the Similar) (164-67)。梅伊 (Todd May) 引申上述討論，指出知識的作用就在於指認與了解種種的同一性，所謂的「知道某事」就是在某知識主體在認知上掌握這個事物，明確指認這事物就是這樣那樣 (21)。這種運作方式是廣義而言的再現體制之一例，而形而上偵探小說企圖顛覆傳統偵探小說的預設時，首要目標自然就是這種再現機制，推翻各層面的一致性及同一性。偵探的心智不再呼應可被尋獲的終極秩序，宇宙崩解為渾沌，偵探因而無法「知道」，無法辨認罪犯也無法辨認自己，解釋永遠對應不到所謂案發經過，A 無法始終是 A，B 無法始終是 B。如果再現體制曾被奉為所謂絕對的決定作用，決定概念與事物現象間的關係，其有效性在當代早已備受質疑，後現代主義自也不吝於提出其批評<sup>14</sup>；形而上偵探小說作為一種後現代想像的產物，其採用的策略可說即是出自後現代主義的相關主張，也確實有其效果。當傳統偵探小說的知識模型所展演的再現體制無法回應當代特有的問題時，我們確實不該再堅持套用其決定模式，但根據馬蘇密 (Brian Massumi) 的說法，後現代主義挑戰再現體制的方式卻有其致命傷而為德不卒。

馬蘇密從另一個德勒茲與瓜達希批判一致性的角度出發，亦即預設表達與內容相應的溝通 (communication) 模式，指出後現代主義的可能

<sup>13</sup> 關於思考意象的討論詳見下文。

<sup>14</sup> 關於再現體制作為絕對決定作用的討論以及所謂決定作用如何作用的部分詳見楊凱麟《德勒茲論傅柯》譯序 (30)。

問題所在。<sup>15</sup> 溝通模式基本上遵循再現體制概念與事物相應的邏輯，其問題之一是預設事物皆已被決定，概念則作為其忠實寫照，而傳統「命題式」(propositional)的語言觀是溝通模式的基礎(Massumi xv)。在《意義的邏輯》中，德勒茲分析傳統命題式語言觀的三種基本運作方式如何鞏固一致性，首先指定作用(denotation/designation)確保表達與其指涉的特定事物間的相應，<sup>16</sup> 此即單一命題，表達與事物相應與否的判準同時伴隨真與假的價值判斷，相應者為真(true)，不相應者為假(false)；顯示作用指的是進行指涉的主體對於一致性的追求與信仰；表義作用(signification)則廣泛指涉字詞等元素的句法連結原則與概念意涵的對應關係，簡言之建立了單一命題之間的層次與連結，是命題得以為真的條件，而對立於讓真假判斷得以進行之條件者，不是虛假而是荒謬(the absurd)(*Logic of Sense* 12-15; Massumi xv)。在溝通模式中，已被決定好的事物，亦即溝通的內容，既是表達的起點也是終點，換言之，是溝通發生的外在因，同時也確保溝通的效用；若無溝通內容來為溝通定錨，表達與內容之間若無一致性，我們不但無法判斷溝通的真偽，甚且無法決定誰來說以及說甚麼(Massumi xv)。馬蘇密認為所謂的「後現代」表達的特色就是表現溝通模式如何在一致性被取消的狀況下失控，尤其波西亞式的後現代荒謬正是在表義作用這個層面動手腳，將決定真假價值的條件與判別單一命題真偽的指定作用脫鉤；失去指定作用所固著的指涉對象後，爆量噴發的表義作用便只能任荒謬繁衍(xv)。形而上偵探小說中常見的荒謬情境可說是表義作用暴走的一種表現方式，失去可供指涉可供定錨的案發經過後，各種解釋徒然地大量繁衍，所有的身分與相應的關係都隨之脫鉤漂浮，難以確定。根據梅理費爾與史溫妮的觀察，

<sup>15</sup> 德勒茲與瓜達希對預設了一致性的溝通模式多所批判。德勒茲在〈論哲學〉(“On Philosophy”)一文表示主體間的溝通模式(intersubjective communication)不足以思考哲學概念如何被創造，並在〈語言學的假設〉(“Postulates of Linguistics”)中與瓜達希共同指出，語言功能(the language-function)不等於溝通，在《何謂哲學？》中再重申溝通只能取得意見層面的共識而無法創造概念(“On Philosophy” 147; “Postulates of Linguistics” 75-85; *What is Philosophy?* 6)。

<sup>16</sup> 雷斯特與史蒂維爾(Lester and Stivale)的譯本中將第一種作用譯為 denotation 或 indication，馬蘇密則採用 designation 一詞(*Logic of Sense* 12; Massumi xv)。

個別形而上偵探小說中表現表義作用暴走的手法各有不同，文本迷宮便是常用手法之一，大量難解且相互指涉的書信、字條以及檔案等等，無法信實地指涉它們本應指涉的事物，本身甚至也轉變為神秘難解的事物：「世界充滿了無以名狀且可相互替代的『事物』，急切地尋求可以納入它們的詮釋與秩序，同時卻宣告了詮釋之不可能」(9-10)。另一常見手法是身分的難以確認。由於證明文件真偽難辨，名實之間的指涉關係也遭鬆動，形而上偵探小說中充斥著失蹤的人/主體與迷亂的身分，偵探查案的過程中不只常會借用他人身分，甚至落得發現自己很可能就是兇手的下場，種種身分的界線模糊難辨，所謂的名與實皆漂浮懸置 (Merivale and Sweeney 16-17)。當種種理應表義的符號都不再能指涉各層面的真實時，也就是其間的一致性被取消而同一性隨之破局時，偵探自然也就無法判斷案情找出兇手；茫然無所恃的偵探甚至困在無明確解釋因而無確定終局而徒然層疊繁衍的故事中無以脫身，或困惑或身亡。綜言之，形而上偵探小說挪用傳統偵探小說的種種成規而進行的文體實驗，可以被理解為表義層面實驗的種種變型。馬蘇密卻進一步指出，這種突顯荒謬的機制雖然可以阻斷溝通模式的運作，但後現代主義作者或評論者啟動此機制的手法卻使其難以徹底顛覆再現體制；其對真實的擬仿 (parody) 與反諷 (irony) 有賴於真實的先一步成立，因此雖然可以擾動表達與內容的相應關係，但卻也弔詭地保留了真實 (xv-xvi)。換句話說，前述的後現代干擾策略雖然迫使溝通模式失控暴走，但並未與溝通模式徹底脫離，反真實的同時保留真實的殘餘，所生產出來的荒謬在某個層面上可說是一種負面定義的非真實，表義作用暴走然所表者為義之匱乏之無法決定。馬蘇密甚且指出，後現代主義式的荒謬最為人所詬病之處在於其對真實命題的懷舊，擬仿與反諷不只保留了真實的殘餘，更似乎透露出對遭後現代主義判死刑的表義主體的懷念 (xvi)。綜言之，後現代主義並未能提供一個表義作用之外的另類出路，反而可能卡在失去表義內容及主體後無法決定的困境中。同理可證，形而上偵探小說中的荒謬與渾沌，若僅能以表義暴走因而溝通模式失控的角度去理解，便難以開啟再現體制以

外的可能性，反而呈現出一切皆無法決定時的荒蕪；無法決定時確實就無法再知道，但僅只是無法決定似乎還不足以指出出路。我們當然不能武斷宣稱所有的形而上偵探小說都（只）是在表義的層次上展現其後現代主義關懷，也不能將龐雜的後現代主義運動簡單化約為表義層面的實驗，但馬蘇密的討論確實點出從表義層面介入再現體制的後現代式荒謬如何運作及其問題所在，有助於思考為何形而上偵探小說中的荒謬情境似乎往往指向徒勞而非創造的可能性。<sup>17</sup>

評論者已注意到，形而上偵探小說中的無法知道無法確定，除了證諸知識模型以及溝通模式如何被擾動之外，尚有本體論上的重要意涵。史帕諾斯在二十世紀的七十年代檢視後現代想像的內涵時，認為當代需要一種拒絕以所謂存在目的（telos）來調和混亂經驗的存在藝術（existence-Art），而其首先要對抗的就是偵探，因為偵探以實證精神理出世界的森然秩序時，甚至已經取代上帝或任何大寫的存有（Being）而成為某種恆常的存在（biding presence）（48）。史帕諾斯主張我們應顛覆實證偵探式的心智運作，棄絕強行整合混亂經驗的藝術形式，召喚「諸事皆不確定」的怖慄感（dread）（48）。史帕諾斯對怖慄感的討論自是引用自海德格（Martin Heidegger）與存在主義的相關論點。海德格主張，怖慄感是一種無對象物的情調，與有對象物的怕懼感（fear）截然不同。激起怕懼感的來源追溯得到且可被掌握，進而被處理或被排除；然而怖慄感升起時，我們並不知道我們為何怖慄，而伴隨怖慄感而來的是無家感（uncanniness 或 not-at-homeness），也就是人自覺被從日常熟悉世界拋擲

<sup>17</sup> 哈契恩指出，後現代主義重要的貢獻之一是凸顯任何話語或作品所處的歷史社會脈絡與其間的意識型態（24-25）。她認為，相對於現代主義標榜的著英式無歷史主義，後現代主義藉由擬仿的手法指涉種種歷史的痕跡，以自反凝視作品的意識型態背景（35）。對於歷史脈絡與意識型態的警醒也讓後現代作家意識到語言的多義性，所有的字詞都承載著過去的使用痕跡以及其他各種可能的用法，其語義會隨聲調變化或其所被放置的脈絡而改變，後現代主義慣用的反諷手法便是萌生自這種意識型態組構現實的知識（Nicol 13）。當然不論是哈契恩強調的擬仿與尼可此處指出的反諷，都必然牽涉到意義的滑動，因此也可說鬆動了表義作用與指定作用的鏈結；但其凝視歷史社會脈絡與意識型態如何建構現實的理論企圖，是後現代主義除表義實驗之外的主要關懷之一。由於形而上偵探小說往往更著意強調知識的徒勞與荒謬的生存情境，與溝通模式失控、表義作用暴走後突顯的後現代式荒謬關聯較直接，本文因而並未特別在相關討論納入現實如何被組構此一議題。

而出，進而感受到空無(Nothingness)進逼的威脅時的情調(Spanos 15-16)。服膺理性實證主義精神的西方人本意識企圖為怖慄感安上一個對象，將其套入慣用的「發現問題解決問題」模式，以確定感馴服無家感，將人帶回實證主義所維護的日常世界，傳統偵探小說所提供的安心感正源於此(Spanos 16-18)。史帕諾斯在其文中將形而上偵探小說稱之為反偵探小說，並指出這類偵探小說最主要的特色就是抗拒實證主義所要求的「最終解答」以及與之相應的日常熟悉秩序，正是這種拒絕馴服無家感的姿態讓這類偵探小說成為後現代文學想像的代表文類(24-25)。雖然側重的面相不同，史帕諾斯的討論在某個層面上呼應了前述班奈特注意到的愛倫坡與波赫士作品的共同點，亦即兩人在試圖尋回或重建一宜人安居的宇宙秩序時，都訴諸偵探小說作為其關懷在文學上的表達。但更值得注意的是，史帕諾斯在批判傳統偵探小說中的知識模型之餘，也將其後現代想像的討論帶進了本體論的範疇，主張新的藝術形式須能夠任混亂及其所激起的不確定感抑或怖慄感遂行(48-49)。換言之，對史帕諾斯而言，實現後現代想像的形而上偵探小說所呈現的存有狀態，便是無法確定任何事物區別的失序狀態。史帕諾斯與其他評論者如艾維特都確曾指出，混亂失序未必只能是負面的想像，從中可以萌生許多新的可能性(Spanos 28; Ewert 185)；但兩位都未曾進一步說明，如果所謂的混亂失序只能是諸事無法確定時的產物，則其就只能是萬事萬物各安其位且共成整體之有機秩序的負面，所有繁殖增生的荒謬敘事(如果不能稱為解釋)都只能作為失序感的註腳，所謂新的可能性究竟從何而來？失敗的偵探除了「確認」區別事物之不可能之外，究竟獲得或說瞥見了怎樣的自由？而這種自由又可能如何被運用？如果馬蘇密從德勒茲對命題式語言觀的討論中找到批判後現代式荒謬的角度，筆者認為德勒茲在其個人或與瓜達希合著的著作中對渾沌的思考可以作為找出所謂新可能性的起點，並進一步探討知識不可能是代表再無其它決定或思考的可能。

如前所述，筆者認為失敗的偵查指向的未必是相對於有機秩序的混亂失序，而是瑞克曼所謂的瘋狂之境。瑞克曼指出，德勒茲注意到傳統

哲學家對於何謂哲學思考雖然各有主張，然則都在某個層面上追認了「同」（the Same）的指導原則，以確認、判定並清楚區別事物為己任，甚且強調在「既定的認同、界線與判斷之外……只有渾沌、失序、『荒謬』，一切皆無法區分（undifferentiated）」（8）。德勒茲指出，形上學與先驗哲學主張，事物與概念等的生成有賴一神聖存有或和諧形式的先行存在，兩者皆脫胎自個體／自我（individuals/Self）或個人／自身（persons/I）的形象，並斷言此存有或形式以外只能是沒有形式的非存有或一切無法區分的深淵，亦即渾沌或無有：「在個人與個體之外，甚麼都無法察覺，沒有甚麼可以被察覺」（*Logic of Sense* 107）。德勒茲認為，我們並非只能受限於要不就歸結於先行的存有／形式要不就一切無有的選擇題，在這個選擇以外，我們該要尋找的毋寧是一個充滿特異性（singularities）或說差異自身（difference in itself）的世界，這些特異性無名、無人稱也不受限於個體形式，超脫傳統形上學所定義的有限主體與無限存有等桎梏四處游牧，且其游牧分布的動能開啟了未決定（indetermination）地帶，也就是瑞克曼所謂的思考萌生的瘋狂地帶（*Logic of Sense* 103-07, 113）。尼采認為此未決定地帶並非前述一切無法區分的深淵，此處充斥自由無窮盡的能量，存有跳躍於差異序列之間，無意義與意義在新話語中並存；而這樣的新話語不受限於個體形式，但也不是缺乏形式（formless），而是純然未形成（pure unformed）（Deleuze, *Logic of Sense* 107）。必須注意的是，未決定並不同於無區別，伴隨未決定狀態的無意義也並非傳統哲學脈絡下所謂意義（meaning）的匱乏、詮釋的靜默、或存在主義所說的荒謬失序，而是未有意義（which has no sense）卻存在於意義（sense）之中並生產意義的一種作用（Deleuze, *Logic of Sense* 70-72; Rajchman 66）。由此我們可以看出，瑞克曼在德勒茲的哲學主張裡所觀察到的所謂新思考萌生的瘋狂之境，其與相對於有機秩序的混亂失序的差別在於，後者是否定了各種現行符碼之後的意義荒原，可說是負面定義下的虛幻產物；前者則預設一種所謂「清醒的唯實主義（realism）」，其重點在彰顯不以既定思考框架鋪陳所能開展的新問題，而這些新問題推動著新連結與新思考的無盡

實驗 (7-9)。

為更清楚理解所謂的瘋狂之境，我們須進一步釐清德勒茲對思考 (thought)、渾沌與荒謬的看法。德勒茲觀察到，每位哲學家對於何謂思考或概念如何被創造各有看法，此即「思考意象」(*Difference and Repetition* 129)。然而傳統再現哲學往往囿於一特定「正統思考意象」(*dogmatic image of thought*)，預設人人都知道何謂思考，因思考是身心機能協調統一地自然運作的結果，其基本運作模式是辨認 (recognition)，亦即一種求同的形式；所需辨認的則是一切概念所從出的最初存有 (first entities)，創造概念的運動就此被化約為以正確的方法和規則來認知所謂的最初存有 (Deleuze, *Difference and Repetition* 131-36; Rajchman 33-35)。德勒茲亟思驅散正統思考意象鋪陳出來的幻象，堅持思考絕非身心機能自然運作的結果；事實上人很少真正思考，且總是只在偶然遭遇 (encounter) 某種無法被指認只能被感覺的某物 (something) 時被迫思考，思考因而是一種暴力進犯，而不是以辨認最初存有為職志的良善意志 (*Difference and Repetition* 139)。我們可能在驚奇、愛恨或苦痛中感覺到逼迫思考發生的某物，但這些感覺並不會被辨認模式收編為指認已知事物的憑藉，因而對於辨認模式而言是無法察覺的 (imperceptible)；這只可感覺的某物兀自擾動靈魂，使靈魂困惑，迫使其提出問題；並在激起思考時，促使在辨認模式中協調統一的身心機能鬆脫開來各彈其調，各自在因而達到其極限時也了解到其不可化約的力量 (Deleuze, *Difference and Repetition* 139-41; *Proust and Signs* 99)。簡言之，思考不由自主，唯始自遭逢暴烈的感覺之時，因而是無法以任何已知模組去計算、預測並掌握的事件；我們必須隨時留意「未知的敲門聲」，在思考如雷殛般發生時「向之委身，同意參與其開展的過程，任其自生發的動能穿透，轉變其動能」(Deleuze, *Difference and Repetition* 139; Rajchman 7; Massumi xxxi)。由此可知，德勒茲認為思考不僅不由自主，其作用亦非判斷已知的事物，而是新概念新思想的實驗與創造；哲學的任務正是創造概念思考只能被感覺的某物，亦即差異自身，這樣的思考是對「已知模型」的進犯 (*Difference and*

*Repetition* xx, 57; *What is Philosophy?* 2-5)。梅伊進一步闡述前述說法，指出德勒茲嚴格區分知識與思考，認為知識的功能不過是一再指認各種同一性，因而總是在重申已知原則及事物；思考則從已知出走，探勘已知事物「之下、之後或之中的差異」，然而因差異總是溢出思考之外，思考於是必須一再探觸 (*palpate*) 而非辨認在其掌握之外的差異 (May 21)。梅伊所說的差異自然就是迫使思考發生的某物，其所提出的探觸行動有別於同一性哲學的辨認模型，並不試圖以智性 (*intellect*) 來掌握任何尚未被納入辨認模型之物：「醫生藉由觸診來瞭解無法直接觀察的病灶，哲學家則探觸無法被智性理解的某物。哲學探觸……拒絕被知識收編的某物；概念探觸差異，藉此讓差異發出其讓人毛骨悚然且心神不寧的聲音……德勒茲認為，哲學的唯一任務就是創造概念，而概念的創造即是為了探觸差異，讓差異發聲，擾亂辨認模型」(20-21)。瑞克曼並斷言，德勒茲論及的思考實驗不需要知識或確定感 (*certainties*) 作為指南針，只需要確信 (*trust*) 必然會有甚麼新事物湧現，即使並不確知會是甚麼新事物；基於這份「某事會來」的確信，概念的創造因應其所對應的問題而展開 (7-8)。相對於辨認模式中每個問題都有其簡便答案的機制，概念所對應的問題如前所述會隨著新觀點的產生不停地改變提問方式或分解消融再成型，因此總有新概念在創造中 (Deleuze, *Difference and Repetition* xx-xxi; Rajchman 33-34)。

由德勒茲對知識與思考所做的區別回到本文所要探討的問題，亦即形而上偵探小說在指出知識不再可能之餘，要如何跳脫「傳統偵探不能做到甚麼」的負面論證邏輯，則我們可以宣稱，如果傳統偵探小說奠基於同一性的知識追求不再可能，即使傳統偵探所恃的各種身心機能都無法順利運作，思考依然因應差異而被迫發生。所謂的偵查未必只能等同於確認案發經過與凶手身分，並在不能如願時歸咎於偵探失能導致偵查失敗，偵探的徬徨迷惑更不會只能是一種徒勞甚而放棄的姿態；偵查或許應該說是一場思考的探險，不由自主且無所憑恃，但卻能在探觸只能被感覺的某物時，讓知識模型下不可見的差異發聲，新概念新知覺因而

萌生。換言之，形而上偵探小說描繪的知識的盡頭，可以是思考實驗的起點。我們仍須進一步釐清的是，對許多論者而言，形而上偵探小說中知識模型的潰散突顯或預設了世界之不可穿透與語言之不可恃，但要如何避免讓所謂的不可穿透與不可恃指向一切無法區別的深淵？如果傳統偵查的失效事實上可說標示了思考實驗的開始，則這樣的思考實驗需要以差異為終極之物的本體論以及能夠脫離再現體制的語言觀來支撐，以免負面論證偷渡。梅伊認為，分析哲學式本體論找出並正確描述宇宙現有萬物的本質的企圖，往往侷限了我們對宇宙的認知與生存樣態的可能性；其辨認並進而如實描述事物本質的哲學任務甚且預設了一套恆定的概念體系，支撐起同一性的優位性。據以辨認宇宙萬物的概念崩壞時，人便無法辨識或理解事物，只能面對一團抗拒被辨認被言說的混亂無序。許多當代哲學或理論家如尼采、沙特、傅柯與德希達等人咸認這證明了本體論無效，但德勒茲雖然認為同樣抗拒分析哲學本體論，這只是提醒我們本體論不該以尋找同一性為念；尤有甚者，本體論是我們探詢上帝已死時該如何打造生存樣態的最佳取徑，只要我們體認存有即是差異，且哲學的任務是要擾動物物，亦即探觸各種同一性之下的差異。<sup>18</sup> 如前所述哲學家藉由創造概念來探觸差異，但我們不該以所謂現實作為標準來評斷這些概念的真偽，揚棄辨認已知事物為之編列型錄的方法也並不表示哲學家捨真實狀態就虛幻建構；該注意的是哲學概念如何「發明擾動各種所謂已然事物的新方法，開啟觀看並覺知世界的新途徑」，而發明能看見「有趣、值得注意或重要的存有」的方法，比辨別真偽來得重要(May 17-22; Deleuze, *What is Philosophy?* 82)。德勒茲的本體論超越辨別真實與虛假的選擇題，致力於創造讓我們察覺之前未察覺的差異的方法，思考是為了「發現或發明生命新的可能性」(*Nietzsche and Philosophy* 101)。由此我們已可看出，在上帝已死且傳統哲學認為所該認識的真實隨之潰散

---

<sup>18</sup> 必須注意的是，德勒茲認為同一與差異之間並非二元對立的關係，毋寧說一切存有皆是差異：「彼此相似、相互比擬、形成對比或同一的都是差異，每樣事物背後都是差異，但差異背後沒有其他法則」(*Difference and Repetition* 57)。差異組成同一性，同時也擾動同一性的穩定(May 19)。

以後，德勒茲依然堅持另闢思考途徑的可能性。其對本體論的思考與奠基於其本體論的思考在在揭示，再現真實已然的終局未必指向混亂或空無，而是支撐同一性的辨認模式及伴隨其之真偽邏輯中所不可見的差異自身；而前述史帕諾斯與艾維特所說的混亂失序所蘊含的可能性，也必須在這種探觸差異的本體論框架內方能彰顯出其真義。

與此本體論相應的語言觀則是德勒茲所謂意義（sense）的邏輯。簡言之，德勒茲認為傳統命題式語言觀的三個運作方式彼此環環相扣，語言需要其所指涉的對象來做為運作的條件，而語言的功能被化約為以各種統稱的概念（general concepts）來再現某特定（particular）指涉物。在這種情況下，我們指稱某物以表現我們對某物的知識時，所謂的知識也不過就是再現。如前所述，後現代式荒謬的做法是讓引介統稱概念的表義作用與指涉特定對象的指認作用脫鉤，任其暴走，但並未成功地從再現體制中解放語言與思考。德勒茲則在命題式語言觀的三個運作方式之外加上意義（sense）這個層面，作為命題與其所指定所顯示所表義者接觸及分離的表面，同時也是德勒茲所謂身體序列與事件序列接觸及分離的表面。意義（sense）層面讓我們發現，沒有（單一）外在指涉物的所謂無意義、荒謬與矛盾依然能夠表達某種意義（sense）；從這一點來看，德勒茲意義的邏輯並非奠基在命題與意義（sense）間的同—性上，已經完全不同於再現體制以統稱概念是否對應特定指涉物來判別真假命題及有無意義（significance）的規則（Deleuze, *Logic of Sense* 70-71; Poxon and Stivale 70-71）。更重要的是，在此意義表層接觸及分離的身體序列與事件序列，展演了序列如何以不同於再現體制的方式組織差異（Deleuze, *Logic of Sense* 21-22）。德勒茲對渾沌的定義之一就是所有差異序列的總和：「……渾沌涵納所有延伸以及折返的分歧序列，以及讓序列彼此產生關聯的差異分子」；當然必須注意的是因為差異序列之間會有無數種組合方式，且這些局部的組合並不會被任何單一的高階組合所統整，所以這所謂的總和必然是所謂開放的整體（*Difference and Repetition* 123; Poxon and Stivale 70-71; Toscano 47-48）。如果同一性哲學主張再現體制的力量所不

及之處只有無法決定所致的荒蕪，則德勒茲所謂的渾沌則包含了所有的差異及各種相互組合的可能性，因此雖然無定形（formless）但並非無法區分（undifferentiated），是未決定（indeterminate）而非無法決定（undetermined），也就是前述尼采與瑞克曼所說的瘋狂地帶（*Logic of Sense* 107; Toscano 48; Rajchman 9）。馬蘇密從另一個角度指出，命題式語言的三種運作方式企圖限制的是無法歸入任何已知範疇的特異性（the singular/singularities），而特異性作為純粹差異自有其所謂異常（anomaly）的生產條件，獨立於也先於表義作用所定義的真假條件，因此從表義作用的角度來看並不表義（signifies nothing），然而其所表達的是使其發生的條件以及使新序列開展的力量，是所謂荒謬的力量。必須再次強調的是，德勒茲所謂荒謬的力量不同於表義過剩（an excess of signification）所致的後現代式荒謬，是一種溢出（in excess of）表義的潛能，總能在已知的現實中多開啟一些新的可能性（xxvi-xxix, xxxiii）。這所謂「多那麼一點」（always-more），正是德勒茲所謂迫使思考開展的某物/差異，或是卡夫卡所說「未知的敲門聲」，也正是脫離再現泥沼走出「一切皆可但萬般徒勞的僵局」，正面體認形而上偵探小說中種種認識論與本體論提問之所繫（Rajchman 7; Massumi xxxiii）。雖然傳統偵探已不再有追求知識提供解釋的力量，也不代表偵查必定歸結於失敗，世界只能混亂難解；新形態的偵探在猝不及防遭遇某種始於感官的震驚時被迫開始思考，碰觸已知現實縫隙中的特異性，正面肯認差異，發現或發明生命新的可能性。這些不受限於任何先行形式的特異性「比我們自己更多我們，比眾神更神聖」，是我們的「自由與力量之所在」（Deleuze, *Logic of Sense* 72）。從負面論證的角度看來無法區別身分與事物的窘境，至此翻轉為生命與思考如何在脫出慣性知識枷鎖後於黑暗中摸索前進，探索其所能的極限之處（Deleuze, *Nietzsche and Philosophy* 100-01）。

#### 四、京極夏彥〈不知道的事〉

綜言之，對德勒茲而言，再現體制定義出來的渾沌不夠渾沌，而後現代式的荒謬也不夠荒謬，充其量都只能說是負面定義下的產物。形而上偵探小說終將傳統偵探判了死刑，但如果我們不能跳脫由負面定義奠定的非全有即全無的邏輯，恐怕只能在其中看到荒蕪的困境。知識不等於思考，德勒茲的差異哲學除了批判再現體制外，也提出了思考如何可以進行的可能性，正好是新形態偵查可能浮現之處。德勒茲雖然並非有意識地評論偵探小說，但卻經常引用波赫士與霍格里葉的作品來凸顯渾沌中的差異序列與荒謬真正的力量；筆者則想在本文最後提出一個可能性，檢視偵探與恐怖的結合有助於探討偵探小說中知識模型崩解後思考如何發生。波赫士常被視為愛倫坡創造的短篇故事與偵探小說這兩種文學形式最重要的接班人，他自承寫作〈死亡與指南針〉的動機之一，如前所述，就是要做到他認為愛倫坡未做到但卻斯特頓做到了的事，亦即結合恐怖與詭奇的元素，把偵探送到「最後的黑暗之地，在那裏偵探終將迷失」(Bennett 263-68)，換句話說，結合偵查與恐怖是跨越門檻進入意義竄生的瘋狂之境，傳統偵探或許會在此迷失甚至死亡，但新形態偵查由此萌生。肇因於其獨特的文化土壤與文類發展史，日本歸類為推理小說或恐怖小說的作品中，多有展演偵查與恐怖如何結合的案例。<sup>19</sup> 陳國偉與曲辰在〈神話的系譜：亂步以降的日本推理小說（上）〉一文中提及，日本推理小說之父江戶川亂步對於推理文類的範圍界定相當寬鬆，認為各種類型風格如恐怖或科幻成分被揉合進推理小說後，促成了日本推理小說的多樣性。曲辰在三津田信三的刀城言耶系列首部系列作《如厭魅附身之物》導讀文中便談及，三津田信三如何演繹始自橫溝正史的風格，試圖結合怪談與推理小說(5)；在京極夏彥《幽談》與《冥談》的導讀中，曲辰並且爬梳日本怪談與恐怖脈絡的源流演變，指出明治末期

<sup>19</sup> 在日式漢字詞彙中，推理小說即偵探小說之意。詳見維基百科「推理小說」條目，<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E6%8E%A8%E7%90%86%E5%B0%8F%E8%AA%AA> (2013年8月30日查詢)。

恐怖小說如何以怪談的形式依附推理小說與其「尋找解釋」的模式生存，直到泡沫經濟與社會主義崩壞時，日本現代恐怖小說才在「一切問題皆不可解決」的時代氛圍中嶄露頭角（9）。綜上所述，筆者認為日本結合推理與恐怖的文類實驗以及個別作品中展現的從萬事有其解釋到無法解決問題的光譜之中，或可發展出知識模型崩解時思考如何萌生的可能性。本文最後簡短分析京極夏彥《幽談》中的〈不知道的事〉短篇故事，展演前述的新形態偵查如何開展，翻轉無法確定即等於偵查失敗的負面論證。必須注意的是，雖然關於日本推理小說中觸及形而上偵探小說關注主題的研究較少，但梅理費爾與史溫妮在合著的形而上偵探小說專書中業已提及，自霍格理葉及波赫士的作品問世以來，包括日本在內許多國家或區域的文壇都分別有作家創作形而上偵探小說，安部公房即是其中的佼佼者（Merivale and Sweeney 5; Merivale 109-12）。<sup>20</sup> 但由於本文意欲跳脫梅理費爾與史溫妮對形而上偵探小說的分析框架，故未選擇檢視安部公房的作品。日本當代文壇試圖融合偵查與恐怖元素的作家不在少數，如前述的三津田信三；本文捨其作品的主要原因是，三津田信三擅用的恐怖元素主要來自日本特有的荒廢山村，這些曲辰所謂理性之光照不到的地方已被預設為非理性的恐怖舞台，其理性與非理性對立的操作手法自有其值得探究之處，但本文更感興趣的是跳脫理性與非理性的對立後，如何不在理性邏輯下展開思考的問題，這也正是筆者選擇閱讀京極夏彥這篇作品的原因之一。雖然如曲辰在〈你的後面或許有人，那又怎樣呢？〉一文中所言，京極夏彥創作《幽談》與《冥談》的緣起是「賦予傳統怪談現代風味與意義……創作『在常日的都市縫隙中遇到非常的怪異』的現代怪談」，因此或有論者會提出異議，認為〈不知道的事〉不算正統推理小說（曲辰 11）。但筆者認為，本篇故事不僅有諸多召喚偵探推理小說

---

<sup>20</sup> 安部公房常被稱為「日本的卡夫卡」，其作品常以超現實手法探討現代人的生存處境，乍看並非典型的偵探小說；但梅理費爾認為其作品呼應了愛倫坡〈人群中之人〉（“The Man of the Crowd,”另一部甚少被視為典型偵探小說的作品）第一人稱敘事者在迷宮般的市街中尾隨尋找一不存在之人、甚而發現所欲尾隨者其實是自己的後現代偵探主題，因此在探討「人群中之人」如何可以被視為形而上偵探小說的同時，也將安部公房的《他人之臉》等作品歸入此文類（105-07）。

想像之處，如第一人稱敘事者「我」的哥哥懷疑隔壁鄰居殺了家人，自命為偵探日夜觀察鄰居的動靜；而其將偵探定義為跟蹤狂，終而發現跟蹤的可能是自己的安排，呼應愛倫坡〈人群中之人〉（“The Man of the Crowd”）及類似作品的主题，具備梅理費爾據以辨認形而上偵探小說的一項特徵（105）；更重要的是，在召喚偵探推理小說想像的同時，包含了許多知識模型逐步崩解而思考如何因應感覺而生的線索；其結合恐怖與偵查的形式所開啟的對認識的可能性與身分／存在之本質的探討，與形而上偵探小說的實驗與關懷若合符節，其文本分析因而應可作為一個思考如何將形而上偵探小說的提問更推進一步的起點。<sup>21</sup>

〈不知道的事〉始於「我」與哥哥談論名為中原光次的怪異鄰居的對話。讀者透過兄妹一開始的對話內容中得知，「我」與母親和哥哥同居，是一名研究生，正在家裡讀資料趕報告；哥哥是尼特族，在鄰居開始出現怪異行徑後，進而懷疑鄰居可能殺掉了家人，因此自命為「中原觀察家」，每天盯梢偷拍鄰居的行動。這樣的情節開展事實上與〈人群中之人〉若合符節，都有一個偵探角色立意密切觀察一個形跡可疑狀似罪犯之人，雖然愛倫坡筆下「我」是在迷宮般的巷弄中尾隨引起他好奇心的神祕老人，而本篇故事的偵探是在居家空間裡對從不出門的鄰居展開盯梢，似乎很難稱之為跟蹤，也因此應該沒有前者空間座標不斷變換後帶來的迷亂感；但一來故事中偵探被明確定位為跟蹤狂（「『跟蹤狂就跟蹤狂。』哥哥說，『偵探做的本來就是一些跟蹤狂的行為嘛。』」（187）），呼應〈人群中之人〉偵探的行為模式，二來隨著敘事者的心思越來越集中在被盯梢的鄰居身上，看似簡單明瞭的居家空間在故事後段逐漸變得撩亂難解，本篇故事的主题因而可被視為〈人群中之人〉的變型。中原光次引起這對兄妹注意的原因是其一連串令人費解的舉動，先是半夜時一身西裝但

<sup>21</sup> 感謝審查人提醒作者文類發展脈絡的問題，並點出可思考京極夏彥的新本格妖怪推理系列與形而上偵探小說的後現代思維可能的關聯性，作者認為第二個提點尤其值得另文探討，且亦充分了解選擇京極夏彥〈不知道的事〉作為本文理論展演例證的爭議性，但如前所述，作者認為分類方式涉及的是認知角度的問題，探討某一文類範疇可根據某種認知方式推展至何等程度，威信亦是文類研究的一環；據此，作者認為〈不知道的事〉所提出的議題確可展現本文檢視主流形而上偵探小說評論後所提出的對此次文類的新認知角度。

未著鞋襪地在自家庭院中央擺出立正姿熱烈地發出起伏跌宕的喵喵聲，十天後立正站在大門門柱上長達十數小時，爾後又在自家圍牆寫下無數個平假名字母，甚至穿著西裝在自家庭院裡到處排便，即使被「我」目擊也面無表情繼續排泄。民生委員出面協調時，在「我」一家人和其他鄰居眼中腦筋不正常的中原卻狀似早已做好道歉準備貌，立刻低頭認錯；「我」因而認定中原仍然可以溝通，不須去特別在意，但哥哥卻不以為然，認為中原非常可疑，持續密切觀察鄰居並與「我」討論觀察心得；「我」在與哥哥的對話過程中，自認已找到解釋的自信與賴以做出判斷的知識基礎，都一一受到嚴峻的挑戰，直至似乎全面崩落。讀者從兄妹對話中應會發現，雖然中原的行為怪異，「我」卻始終企圖將之納入日常生活與社會規範的框架，以便辨認並理解這一切，並維繫其原有生活體系於不墜。所以雖然「我」是最先發現中原古怪行為的人，也流露出對母親為了維護自己認定的日常因此一開始時堅持兒女一定是看錯了的應對態度之不以為然，但卻輕易地判定中原不過是偶而會偏離常識但仍應被納入社會共同體的怪人。幾段引文可以做為以上宣稱的例證。在中原開始喵喵叫時，「我」的第一個反應是他是不是在練習落語，並自覺這是一種以慣性思維來收編異常事物的心態：「……人這種生物真的很難拋棄常識、日常這類東西。即使面對脫離常識、非日常的狀況，還是會先把它放進自己能夠理解的範圍內，試圖理解」（180）；隔天早上兄妹倆爭相向母親報告鄰居的奇行而母親起初不肯相信時，「我」即刻猜到真正的原因：「母親平常老是抱怨鄰居，說他們態度冷漠、丟垃圾不守規矩，此時卻莫名其妙地為鄰居辯護，說我們一定看錯了、應該有甚麼理由。老實說，我覺得那與其是包庇鄰居，更像是母親想要維護自己渺小的日常的心情顯露」（181）；而在發現兒女沒有看錯時，母親把中原歸類為神經病，並且在中原的詭異行徑變本加厲時嚷著要報警，此時「我」的反應依然是以日常社會規範為參照點來看待這些事：「直接目擊的我比任何人都了解母親的心情……可是用不著多想，就知道這不是刑事案件，也不可能是民事案件，也沒有違反任何法令……噯，我們家因為是鄰居，狀況有些特

殊，但還是沒辦法把它當成犯罪」(184)；聽聞中原在民生委員上門時立刻道歉後，「我」「決定這麼想」：「既然可以溝通，那就沒甚麼問題了」，並且不再介意鄰家主人的事：「每個地方或多或少都會有些怪人的。在過去，這個國家對於這樣的人，應該是有將他們當成共同體的一員予以接納、共生共存的機制，而並非加以排除或是隔離」，並在哥哥提醒她要小心精神異常者時不屑地回答：「從以前就有很多這種人了，也發生過數不清的類似案件。學者煞有其事地說甚麼犯罪率增加、犯罪傾向，可是從長期來看，都在誤差範圍內，一直都是這樣的。只是到最近才出現甚麼精神異常者這類低能的稱呼而已吧」(185, 176)。

綜上所述，如果說鄰居的怪異行徑打亂了「我」口中母親所珍視的日常生活秩序，「我」的初始應對方式便是試圖在紊亂的經驗中重建這個秩序，也就是所謂常識，以各種熟悉的社會規範作為參照點，框定出一個可辨認鄰居行徑的範圍，藉此為鄰居的脫序找到一個合理的解釋（「中原並沒有瘋到無法溝通，只是他會在某個瞬間突然精神失常，或忘了常識吧」[185]），判定其在社會體系中的位置。這裡所說的常識，顯然是社會共同體成員相互溝通的基準，可說是德勒茲與瓜達希所說的意見（*opinion*），其本質是「成為多數的想望並總已以多數之名發言」，所謂真實就是符合多數意見，而溝通模式正是在形成意見的框架內取得共識（*Deleuze, What is Philosophy?* 146）。如此看來，「我」奉為圭臬的常識正呼應求同的知識模型，「我」在此作為一個具備呼應社會秩序的心智力量之知識主體，能夠在認知上充分掌握狀況，將怪異理解為相對於正常秩序的脫序，明確指認事物的狀態與其在體系中的位置。這時的「我」，擁有正確且全盤的知識；其常用的參照點，除前述判定鄰居行為的法律定位時所援引的法律之外，還包括自己擁有家人且長期定居於社區的事實（「我在這個家住了十五年了。我們兄妹從小學起就生活在這裡」[186]），作為研究生的身分與其相應的學術進程與位階（「我得在明天前完成報告的底稿，明天以前查好資料，然後……寫好報告，交給副教授」[193]），甚且小至冰箱裡牛奶的保存期限（「我」在哥哥把冰箱的牛奶一口氣喝光

時間他：「你看了保存期限嗎？」[177]）等等。「我」對自己的認知與判斷力顯然引以為傲，除前述「我」對母親身為一個一心維護日常的平凡人的不以為然之外，對於賴在家裡每天偷看鄰居的哥哥，「我」也隱隱有些優越感：「我現在正在讀報告資料，看就知道吧，我才沒空理你這個尼特族哥哥」（178）。綜言之，「我」自認是家裡最具以智識與常識為基底的判斷力者。從「然而哥哥不同」這句話開始，「我」引以為傲的知識模型卻逐漸崩解（185）。如前所述，哥哥懷疑中原可能殺了鄰居們記憶中應該與其同居卻沒人見過的妻子與父親，扮演起偵探的角色，再向「我」報告觀察心得；在過程中，「我」逐漸發現其對中原的認知甚至其仰賴的知識模型本身，都被徹底撼動，最後連自己的身分與定位都模糊難辨了。「我」先是懷疑「隔壁家會不會從一開始就只住著中原光次一個人」，然後發現「仔細想想，對於中原光次、對於中原家，我一無所知。我從來不想知道，甚至沒有意識到我不知道。當然，現在我也並不知道」（188, 190）。

必須注意的是，這裡一連串知道已不等同於知識模型所支撐的「知道」。「我」一開始自認對中原光次的認識，是在知識模型的框架內的認識，直到在其眼中異常程度不下於中原的哥哥（「結果妳要說我是神經病嗎？」[177]）開始執拗地觀看鄰居家的動靜，「我」才發現過去的認識盡皆失準，原來自己其實一無所知。「我」意識到自己與中原的距離事實上非常靠近，同時自省為何竟對他一無所知：「……如果拿掉建築物，我睡覺的地點跟鄰居睡覺的地點應該非常接近……如果拿掉家庭這樣的框架，或許我反而會被跟鄰居歸類在一起……十五年來，我一直睡在他的旁邊。日復一日。然而我對他一無所知。因為有牆壁，因為建築物的不同，因為不是一家人。因為這樣的理由，我把在麼近的地方起居的人當作不存在，把他從我的人生驅離了」（190-91）。如果這裡的「一無所知」只是知識主體暫時的知識缺乏，亦即只要補充或獲致所缺乏的內容即可解除「不知道」的狀態，那麼涉及的自然仍是前述的知識模型框架；但「我」察覺自己對鄰居一無所知後，卻啟動了其整體認知崩潰的效應，過去所有的確定感都開始隨之動搖，其賴以掌握世界認識事物的參照點一一失去

作用。先是「我」的哥哥抗議「我」用尼特族這種「定義不清的流行語把人歸類」，質疑「我」將人分類的正當性，也點出「我」藉以判定哥哥與中原的社會定位的分類系統本身有問題；「我」接下來更是開始弄不清自己是不是真的一直活在這個城鎮，要寫甚麼報告，寫報告做甚麼，現在季節的冷熱，自己的房間在哪裡，到底家裡有沒有房間有沒有牆壁等等。因此「我」自承的一無所知，並非單指其對中原光次個人資訊的掌握不足，而是指知識模型整體的無效。「我」開始意識到自己過去主要是以自我做為知識的起點，依著涵納此自我的社會之空間／群體秩序，劃定了知識的對象與範圍，而這樣的模型即使將某些費解特異的現象名為異常，卻顯然無法真正收編所謂的異常，遭遇特異現象時便開始出現裂痕。「我」強調自己從來不想知道關於中原光次的事，甚且沒有意識到自己不知道，而現在也不想知道的這幾句話，對比「我」之前認為自己已經能夠掌握中原的狀態與定位時的確定感，透露出「我」對於離開知識模型佈下的安全網來面對特異現象的遲疑甚至抗拒；但隨著故事開展，其自我知識的起點不免也開始走上崩毀之途。

「我」在意識到自己對中原光次的無知後，自我以及其立足之地也開始分崩離析，發現自己對於成長的城鎮一無所知，對家裡的格局以及母親到底是不是還活著也都不清楚，而原本認為是哥哥的人竟似乎是中原，開始做出中原的奇特舉動，甚至到故事尾聲時，「我」聽到門鈴聲拿起對講機話筒所說的對不起，恰恰正是中原之前在對講機中對找上門的民生委員所說的話，也就是說「我」與中原以及哥哥三個角色疊合了。我們可以從幾個層面來解讀這個轉折。首先，由此看來，我們或可說「我」並非其所自認神智清楚可信賴的敘事者，而是不可信賴的敘事者類型中的瘋人類別，其在故事前段所自恃的智識與判斷力顯然都不足採信；但如果「我」一開始傳達給讀者的種種關於時間地點人物事由等的訊息因此都應打折扣，故事後段敘事者已開始自承無知自覺混亂，一一翻轉其所曾提供的資訊，因此我們除要注意文本中敘述的漏洞外，更該注意「我」的瘋狂本身提供了我們甚麼解讀文本的線索。檢視「我」開始感到混亂

前的情節，中原家最早的動靜是深夜庭院中似爭吵又似演戲的對話聲；「我」前去探查時，發現中原光次原來是在喵喵叫，「雖然加上抑揚頓挫、改變音色，演得就像有好幾個人對話似的，卻完全聽不出內容。不，那根本沒有內容可言」（181）；只有一個人的獨角戲卻「演得就像有好幾個人對話似的」已預示了故事末尾「我」／哥哥／中原的身心疊合，而完全聽不出內容的對話自然暗示溝通的失效，對照前述的身心疊合，也預告了「我」藉由知識模型所做的溝通終將失效。敘事者的瘋狂則同時帶出了形而上偵探小說對偵探身分及權威的提問，以及本文所謂可讓形而上偵探小說提問更進一步的契機。「我」／哥哥／中原的身心疊合，一則呼應了前述梅理費爾索某類型形而上偵探小說中，讓偵探、罪犯與受害者變成三位一體的安排（107）。在故事前半段，哥哥懷疑中原光次殺了家人，因此扮演偵探盯梢，「我」在嘲弄哥哥是整天沒事做盯梢鄰居的尼特族兼跟蹤狂時，也提及了比起鄰居，家人好像更恐怖，暗示哥哥可能襲擊自己；此時哥哥作為偵探、中原作為罪犯、中原家人與「我」作為受害者的分配大致穩定，雖然偵探與罪犯之間的界線已隨著「我」的暗示而開始滑動。而故事結尾的三者身心疊合，便即造成了偵探、罪犯與受害者的三位一體。角色身分的滑動自然消解了偵探做為知識提供者的權威，符合形而上偵探小說文類的精神；前述知識主體失去確定感、周遭一切開始混亂失序的情節，也正是梅理費爾和史溫妮所說的形而上偵探小說的特色。但梅理費爾雖認為角色的滑動雖成就了後現代文本的嬉戲，就偵查本身來說卻是種失敗（107, 112）。本篇故事如何提示偵探權威消解未必是偵查失敗，讓形而上偵探小說的提問可以更進一步呢？

筆者認為關鍵在於本篇故事提供了另一個角度來看「我」的瘋狂。就梅理費爾偵探、罪犯與受害者三位一體的角度來看，當「我」與中原／哥哥的身心疊合時，角色身分的滑動肇因於實際上出場的角色數目應該少於身分的數量，角色分裂成不同身分因而是角色個體整合失敗的問題（107）。但從德勒茲思考因遭遇特異性／差異而被迫發生的角度來看，並沒有角色的數目實際上少於身分數量的問題，每一個角色／身分都應被視

為各自成立的差異序列，個體身分的崩裂因而是個體向特異性開放的結果。「我」察覺到過去依賴的知識模型起點是「我的人生」及與之相應的社會體系之後，作為基準的「我」分裂增殖出中原／哥哥的序列，「我」不再能確知自己的個體身分，如同夢遊仙境裡同時變大又變小、聲聲探問著「到底是哪個方向？哪個方向？」的愛麗絲，自我認同與個人身分被拆解了 (Deleuze, *Logic of Sense* 3)。但個人身分的消融並不等於無區分狀態，而是流變為瘋狂：「瘋狂需要兩個方向；而單一方向總會再分成兩個分向，因而總與瘋狂同步」，瘋狂因而是讓特異性從個體中被解放、思考自由與力量展現的開始 (Deleuze, *Logic of Sense* 79)。迫使「我」彷彿被帶至黑暗之地的偵探般展開真正的思考的，是哥哥對鄰居執著的偵查所帶出的種種現實縫隙中的特異性。中原的怪異行徑自然自始就是「我」思索的材料，但迫使與哥哥從故事開始就一直斷續進行的以中原為主題的對話在哥哥離席去廁所時暫時中止，本想趁機進行研究工作的「我」突然遭逢一陣奇特難解的感覺：「我覺得一切散漫無章。不是情緒、不是記憶，這種紛亂模糊的感覺是甚麼？」(193)。之後「我」開始不由自主地被迫思考：「我甩了甩頭。一次又一次，幾乎要引發暈眩地再三甩頭。不對勁不對勁不對勁。我非常不對勁。我為什麼要思考那種事？為什麼只是從客廳回到自己房間，卻還得要思考？」(194)；而我所認定的世界，也開始因應著因此而不斷湧現的新觀點變動重組，在應該去了廁所且變得不對勁的哥哥步步進逼時，察覺到本以為活著的母親似乎死了，而「爸也死了，那也等於是妳害死的」(197)。在日趨混亂的過程中，「我」逐步察覺，所謂的哥哥可以說是之前自認完整的自我中的他者，亦即在奠基於先行形式的再現式思考中發現啟動思考之鑰：「可別說我是甚麼跟蹤狂、變態啲。就是因為妳甚麼都不看，所以我才代替妳看，不是嗎？爸蜘蛛網膜下出血的時候，妳也視若無睹嘛……這些妳都不知道吧？」(196)。真正的思考有賴於打開知識模型及自我等先行形式，迎向不受限於自我形式因而可說是他者的特異性 (Deleuze, *Foucault* 98)。我即使察覺到自家與鄰家之間的，由家作為文化框架以及建築物做為具體物質所規定出

來的界線，甚至哥哥與中原以及自己與中原的界線似乎都消弭了，但並未迷惘棄守，也並未因害怕而試圖鞏固自我，反而是迎上前去，在脫出慣性知識枷鎖後，於黑暗中摸索探索思考所能的極限之處：「此時門鈴響了……我打開門鎖，門慢慢地開啟。門的另一頭，中原光次眼神空洞，穿著骯髒的西裝和滿是污垢的襯衫，打著歪七扭八的領帶，光著腳，以立正姿勢站著，開口說了：『我回來了。』『你回來了。』我應道」(199)。「我」打開門鎖迎接令人害怕的中原光次／哥哥，正是擁抱特異性與其自由能量的姿態，因此前述種種界線消弭或身心疊合的狀態，不但不是知識模型定義下的無區分狀態，也並非迷惘錯亂的敗象，而是「我」被思考的動能穿透後開展的轉變過程。本篇故事因而並未以「我」的迷惘棄守為終局，易言之，雖然知識模型被拆解殆盡，但意識到其侷限且曾經抗拒離開其溫床並因此宣稱「我並不知道」的「我」，在故事結尾時說了：「我無所不知，才沒有我不知道的事」(190, 199)。筆者認為，這裡的知道絕非表示「我」最後重回知識模型的安全網，而是「我」終於回應迫使其展開思考的特異性，在沒有知識或確定感作為指南針且身心機能都無法如願運作的狀況下，依然確信「某事會來」並開始探觸差異自身的表現，因而察覺對於原本的知識模型而言無法察覺的一切；如同前述一連串の知道般，這種知道指的是跳脫理解與混亂互為正負面的知識模型和思考。被哥哥／中原說「甚麼都不知道」、「甚麼都不看」的「我」，最後看到了一切也知道了一切；但這裡的知道已經跳脫了知識模型的屏障，是各種智性的參照點失效後，察覺到的之前並未察覺到的差異。綜言之，「我」回應了「未知的敲門聲」，在知識模型被擾亂後，終於開始探觸種種已知事物之外的差異。

## 五、結語

如果形而上偵探小說在挪用但顛覆傳統偵探小說的文類成規時，促成了偵探小說此一文類的進化，那麼本文的目的就是審視多數作者與論

者對形而上偵探小說的想像與觀察，拆解其中隱含的負面論證方式，展演傳統偵查方式的失效如何可以是另一種思考邏輯的開始，而非徒留混亂難解。如何把偵探帶到波赫士所說的最後的黑暗之地，或讀出小說中描繪的如瑞克曼所說的瘋狂之境，應是形而上偵探小說的創作與評論再進化之鑰。

## 引用書目

### 中文

- 楊凱麟。〈譯序：從傅柯到德勒茲〉。《德勒茲論傅柯》(Foucault)。德勒茲 (Gilles Deleuze) 著。楊凱麟譯。台北：麥田人文，2000。9-36。
- 洪維信。〈譯者導言〉。《外邊思維》(La Pensee Du Dehors)。米歇爾·傅柯 (Michel Foucault) 著。洪維信譯。台北：行人，2003。9-82。
- 京極夏彥。〈不知道的事〉。《幽談》。王華懋譯。台北：獨步文化，2012。175-99。
- 。《冥談》。王華懋譯。台北：獨步文化，2012。
- 曲辰。〈以恐懼為名—以「厭魅」為起點的三津田信三〉。《如厭魅附身之物》。三津田信三著。緋華璃譯。台北：皇冠，2010。3-7。
- 。〈你的後面或許有人，那又怎樣呢？〉。《幽談》。王華懋譯。台北：獨步文化，2012。6-12。

### 英文

- Aguilar, Van Loan. "Borges and Chesterton: Theologians and the Detective Story." *Journal of Christianity and Foreign Languages* 4 (2003): 10-27. Web. 31 July 2014.
- Bennett, Maurice J. "The Detective Fiction of Poe and Borges." *Comparative Literature* 35.3 (1983): 262-75. Web. 12 Nov 2012.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. New York: Columbia UP, 1994. Print.
- . *Foucault*. Trans. and ed. Sean Hand. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986. Print.
- . *The Logic of Sense*. Trans. Mark Lester and Charles Stivale. Ed. Constantin V. Boundas. Columbia: Columbia UP, 1990. Print.

- . *Nietzsche and Philosophy*. Trans. Hugh Tomlinson. New York: Columbia UP, 1983. Print.
- . *Proust and Signs: The Complete Text*. Trans. Richard Howard. London: Athlone, 2000. Print.
- . *What is Philosophy?* Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia UP, 1994. Print.
- Ewert, Jeanne C. “‘A Thousand Other Mysteries’: Metaphysical Detection, Ontological Quests.” Merivale and Sweeney, *Detecting Texts* 179-98.
- Grella, George. “The Formal Detective Novel.” *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*. Ed. Robin W. Winks. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1980. 84-102. Print.
- Holquist, Michael. “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction.” *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. Ed. Glenn W. Most and William W. Stowe. San Diego: HBJ, 1983. 149-74. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. Print.
- Marcus, Laura. “Detection and Literary Fiction.” *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Ed. Martin Priestman. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 245-67. Print.
- Massumi, Brian. “Introduction: Like a Thought.” *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. Ed. Brian Massumi. London: Routledge, 2002. xiii-xxxix. Print.
- May, Todd. *Gilles Deleuze: An Introduction*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. Print.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992. Print.
- Merivale, Patricia. “Gumshoe Gothics: Poe’s ‘The Man of the

- Crowd.” Merivale and Sweeney, *Detecting Texts* 101-16.
- Merivale, Patricia, and Susan Elizabeth Sweeney. “The Game’s Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story.” Merivale and Sweeney, *Detecting Texts* 1-24.
- , eds. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1999. Print.
- Nealon, Jeffrey T. “Work of the Detective, Work of the Writer.” Merivale and Sweeney, *Detecting Texts* 117-33.
- Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2009. Print.
- Poxon, Judith L., and Charles J. Stivale. “Sense, Series.” *Gilles Deleuze: Key Concepts*. Ed. Charles J. Stivale. 2nd Edition. Montreal: McGill-Queen’s UP, 2011. 67-79. Print.
- Pyrhonen, Heta. *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative*. Rochester: Camden House, 1994. Print.
- Rajchman, John. *The Deleuze Connections*. Cambridge: MIT, 2000. Print.
- Spanos, William V. “The Detective and Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination.” *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1987. 13-50. Print.
- Sweeney, Susan Elizabeth. “‘Subject-Cases’ and ‘Book-Cases’: Impostures and Forgeries from Poe to Auster.” Merivale and Sweeney, *Detecting Texts* 247-72.
- Toscano, Alberto. “Chaos.” *The Deleuze Dictionary*. Ed. Adrian Parr. Revised Edition. Edinburgh: Edinburgh UP, 2010. 47-49. Print.